
**REFLEXÕES EM TORNO DO CONCEITO DE AUTOR(A):
O CASO DE SOROR MARIANA ALCOFORADO**

Reflections on the concept of authorship:
The case of sister mariana alcoforado

Fabio Mario da Silva¹

RESUMO: O conceito de autor / autoria revela diversas problemáticas, dada a sua variabilidade para cada sociedade ou época, trazidas à tona através de teóricos como Michel Foucault, Roland Barthes, Roger Chartier, Peggy Kamuff, e Alain Viala, entre outros. Por isso, como forma de aplicar a teoria à prática, exemplificaremos com um dos casos mais emblemáticos na literatura portuguesa relativamente à autoria de um texto: o caso de Soror Mariana Alcoforado. Tal caso reflete não apenas o problema de identificação de autoria de um texto, mas é também revelador das querelas e do (não)reconhecimento em torno da produção literária feminina em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Autoridade; Edição; Soror Maria Alcoforado; Literatura Portuguesa.

ABSTRACT: The concept of author / authorship reveals several issues brought up by theorists such as Michel Foucault, Roland Barthes, Roger Chartier, Peggy Kamuff, and Alain Viala, among others, given its variability for each society or epoch. Aiming to apply the theory to practice, we shall illustrate with one of the most emblematic cases in the Portuguese literature regarding the authorship of a text: the case of Soror Mariana Alcoforado. This case reflects not only the problem of identifying the author of a text, but it also reveals the quarrels and (un)recognition around the Portuguese female literary production.

KEYWORDS: Authorship; Authority; Edition; Sister Maria Alcoforado; Portuguese literature.

L'intention de l'auteur et la signature étaient alors (et restent) des thèmes que la loi positive doit tenter de déterminer afin de prétendre, avec quelque vraisemblance, régler la reproduction et la diffusion des idées.

Peggy Kamuff

¹ Pós-Doutorando da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Se entendermos que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem, como afirma Barthes (1987, p. 50-51) refletindo sobre uma novela de Balzac, teremos de aceitar que, desde o momento em que é relatado um fato, – que não age diretamente no real mas se imiscui no campo do *simbólico*, – se produz uma perda da sua origem; o autor entraria na sua própria morte no momento do começo da escrita. Porém, ao acreditar que o *sentimento*, quer dizer, o entendimento deste fenômeno é variável, já que quem falaria na obra (autor, personagem, contexto histórico e filosófico) não seria o autor, mas uma voz *neutra*, Barthes acresce: o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve (BARTHES, 1987, p. 51). Por seu turno, Michel Foucault, na obra *O que é um autor?*, afirma que na Idade Média os textos eram recebidos como portadores de verdade se fossem assinalados com o nome do seu autor, caso esse fosse consagrado, – a autoridade do indivíduo. Barthes corrobora Foucault ao afirmar também que o *autor* é uma “entidade moderna”, surgindo no final da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal instituída pela Reforma, – movimentos esses que estariam preocupados com o prestígio pessoal do indivíduo (BARTHES, 1987, p. 49). Foucault recorda também que os séculos XVII e XVIII começaram a receber os discursos científicos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida, sem preocupação de autoria. Porém, compreende que os discursos literários só podem ser recebidos se forem dotados da *função de autor*, pois, de uma forma ou de outra, queremos sempre saber quem os escreveu e em que data foram produzidos; e afirma que o estatuto ou valor que lhes reconhecemos depende da forma como respondemos a essas perguntas (FOUCAULT, 1995, p. 20-39). Helena Carvalhão Buescu conclui, a partir de observações de Nehamas, que no século XVIII foi criado, não o *conceito de autor*, mas uma *identificação* entre *autor* e *escritor*, porque a autoria literária tende, desta forma, a desprender-se da pessoa palpável do escritor:

É neste sentido que aceito as observações de Nehamas, ao considerar que aquilo que Foucault ataca, como tendo sido criado no século XVIII, é não o conceito de autor mas a *identificação* (essa sim ocorrida nesse momento) entre autor e escritor, – o que me parece corresponder, de forma globalmente correcta, às posições defendidas por Foucault e aos pressupostos que subjazem ao seu reconhecimento e nomeação de uma função de autor. (BUESCU, 1998, p. 9)

Partindo do pressuposto de Foucault, de certa maneira, os discursos sobre um autor contribuem para a valorização de um texto literário. Fato resultante do peso da cultura, pois basta lembrarmos obras que, hoje em dia consideradas inadequadas, foram, num primeiro momento, banidas, como, por exemplo, a *Idade da Razão* de Jean-Paul Sartre. Donald E. Pease relembra que o termo *autor* se aplica a um variado campo: “Who starts up a game, or invention a machine, or asserts political freedom, or thinks up a formula, or writes a book” (PEASE, 1990, p. 105). Este crítico também acredita que o termo *autor* aumenta as questões referentes à autoridade, questionando se será o indivíduo/escritor a fonte deste efeito (PEASE, 1990, p. 106). O que se imbrica com as observações de Foucault, – muito voltadas para a realidade francesa, e que a observando podemos nos aperceber de um quadro geral. Torna-se evidente que a transformação da valorização de uma obra e de um autor percorreu um imenso trajeto: para que uma determinada obra seja validada pelo sistema vigente será preciso conhecer ou atribuir-lhe uma autoria, nem que seja fictícia ou hipotética. Outro problema levantado por este teórico é o do *jogo* que se estabelece no texto que não possui autoria, levando-nos a uma verdadeira *caça* para se encontrar um autor. Conclui Foucault: “o anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma” (FOUCAULT, 1995, p. 49).

Na mesma obra, Foucault apresenta também o modo como a crítica literária moderna definia o autor: nos mesmos moldes da tradição cristã, *reencontrava* o autor da obra utilizando esquemas muito próximos da sua exegese; esta queria mostrar a importância de uma obra através do nome do seu autor. É como se o próprio nome do autor lhe outorgasse uma *qualidade* ou *defeito* já estabelecida/o; um símbolo constituído através da sua fortuna crítica. Contudo, não é à toa que Roger Chartier, mesmo refutando parcialmente algumas ideias de Foucault, concordantemente percebe a dinâmica em volta do conceito de autoria e adverte para a observação de uma determinada sociedade e uma determinada época para podermos perceber quanto esse conceito é variavelmente inconstante:

Não se deve reduzir a formulações demasiado simples ou unívocas a construção de uma função-autor, considerada como o critério mais importante da assinatura dos textos. Não pode ser relacionada nem com uma determinação nem com um único momento histórico. (CHARTIER, 1997, p. 93)

No que diz respeito à produção literária das mulheres, sabemos que os primórdios de um conceito de *autoria feminina* se iniciaram, no mundo ocidental erudito, nas antigas Grécia e Roma. Através de textos de outros autores como, por exemplo, Plutarco e Aristóteles, notamos que existiram, em ambas as civilizações, um número elevado de mulheres escritoras. No entanto, apenas chegaram até nós poucas e fragmentadas obras como, por exemplo, as de Safo, de Érina, de Corina, e de Suplicia. Mas afinal porque, exatamente, os textos das mulheres não nos chegaram ou, se chegaram, o fizeram de forma tão fragmentária? Jonny José Mafra afirma que o motivo de a História praticamente omitir nomes de escritoras se deve ao contexto cultural greco-romano, que negava às mulheres a independência necessária “à cultura da arte e da ciência” (MAFRA, 1989, p. 18). Para além do pouco acesso à escolarização, a função feminina defendida nessas sociedades centrava-se nas ideias aristotélicas e platônicas da superioridade masculina. Outro fato importante é que muitas das mulheres escritoras pertenciam a famílias de elevado estatuto social e a valorização de muitos dos seus textos passava-se em círculos fechados.

No caso português constata-se que, devido ao acesso restrito à escolarização e ao pouco desenvolvimento da publicação de livros, a tradição de uma literatura oral² continuará fortemente marcada até ao século XVI, – século do surgimento da Imprensa e da proliferação de conventos e ordens religiosas, que ficaram responsáveis pela disseminação da cultura e da escolarização ao longo de vários séculos. Necessariamente, na tradição oral, e mesmo numa primeira organização para a linguagem escrita, não havia grande preocupação em descobrir a autoria dos textos, porque importava mais o que transmitiam do que a identidade de quem os havia produzido. Destaque-se que a maior preocupação das primeiras universidades portuguesas (Coimbra, Lisboa, Évora) foram os estudos do direito e da teologia. Começa a produzir-se conhecimento em forma de livros, estruturando obras e autores de referência no meio académico. Ou seja, o conceito de autoria em Portugal começou a organizar-se em torno de preocupações da atividade intelectual como valor absoluto: a seleção de obras e de autores, como modelos clássicos ou canónicos a serem lidos. Por isso, Portugal, como país com raízes católicas muito fortes, quase sempre, na Idade

2 Antónia Fialho Conde, por exemplo, revela no seu estudo sobre a organização do Convento de São Bento de Cástris em Évora, que muitas das noviças aprendiam cânticos e orações através duma aprendizagem moral e assinala que “a escrita era dominada apenas pelas monjas que assinavam os documentos oficiais do mosteiro, e que se resumiam à Abadessa, priora, subpriora e escritã, na grande maioria dos casos” (CONDE, 2009, p. 113).

Média, se voltou para as leituras bíblicas, – textos esses que não possuem uma preocupação com a autoria.

Foi exatamente esse o processo de exegese pelo qual passaram os textos bíblicos primordiais. Primeiramente, é preciso entender que o discurso oficial da Igreja afirma ser a *Bíblia* de inspiração divina, sendo os seus autores, desta forma, coautores de inspiração profética; ou seja, morre o *autor do texto*, pois ele é apenas um mero veículo dos propósitos divinos. Porém, como forma de estabelecer a *validação* de tais livros, – o cânone bíblico, – o clero tem uma preocupação não pelo espaço da autoria (alguns livros da *Bíblia* não possuem autor declarado), mas pela época em que foram escritos. Será apenas na época moderna, cremos, principalmente com o advento de movimentos históricos importantes, como a Contra-Reforma³, e a Revolução Francesa, que surgirá na Europa uma nova forma de interpretar a *Bíblia*, com inovadora preocupação sobre a autoria dos textos e pela *verdade* que deles emanaria⁴. Mas esta concepção de autoria, baseada numa tradição, centra-se mais em valores criados por aspectos etnicistas do que necessariamente no perfil do autor e/ou nas condições de escrita. Podemos constatar claramente tal força da hierarquia eclesiástica na Idade Média, período em que só haveria a função de autor de uma obra caso tal fosse autorizado pela Igreja. Os autores dessa época, em Portugal, só existiram em função da autoridade religiosa que, além de ter a responsabilidade de educar os filhos dos nobres, também moldava os textos às suas convicções, sem grande permeabilidade para a liberdade artística. E por isso, as obras de mulheres portuguesas que encontramos, principalmente dos séculos XVI, XVII e XVIII, centram-se em temas religiosos, e o conceito de autor não era ainda um valor pleno de direitos: “em Portugal e no Brasil a discussão acerca dos direitos de autor é um fenómeno datável apenas dos meados do século XIX” (ANASTÁCIO, 2011, p. 218).

Lembre-mos que é só com o advento do Romantismo e da Revolução Industrial que a existência de um *champ* literário criou a possibilidade dos autores viverem como escritores profissionais. É preciso

3 Lembremos que Lutero e seus seguidores só aceitaram como válidos 66 livros bíblicos. Eles utilizaram a mesma lógica dos rabinos judeus, que excluam os livros que não foram escritos na Terra Santa, que foram escritos em hebraico (nem aramaico, nem grego) e antes de Esdras (455-428 a.C.), e que não revelassem contradição com a *Tora* ou lei de Moisés. Por esses critérios não foram aceites os livros de *Tobias*, *Judite*, *Sabedoria*, *Baruc*, *Eclesiástico* (ou *Sirácida*), *Macabeus* 1 e 2, além de *Ester* 10, 4-16, e *Daniel* 3, 24-20; 13-14.

4 E quando dizemos *verdade* queremos afirmar que primeiramente se entendiam como textos válidos aqueles que não fossem *recriações* do original.

lembrar também que é com o surgimento do período romântico, grande propulsor de contos e romances, que alguns nomes de referência da literatura na Europa começaram a firmar-se e a destacar-se, já que a produção da narrativa, neste período, se torna mais abundante, principalmente com os franceses Victor Hugo e Honoré de Balzac, bem como surgem grandes poetas como os ingleses Lord Byron e Percy Busshe Shelley. Foi nesta época que surgiu o *romance-folhetim*: nos jornais eram publicados, periodicamente, romances serializados, como um meio de aumentar as suas tiragens. Esse fator, que coincide com a ascensão da burguesia, foi responsável pelo aparecimento do mercado de leitura e pelo desenvolvimento de uma cultura de massas, visto que a burguesia cada vez mais era atraída pelas histórias e pelos autores dos textos. A autoria começa então a ter uma importância fundamental para o leitor:

[...] o nome de autor funda um estatuto para o próprio texto, conforme o conjunto de sua obra permite o reconhecimento de um específico tipo de discurso no interior de uma sociedade que, por sua vez, é circunscrita por determinada cultura (SILVA, 2008, p. 203).

Porém, os principais fatores que vêm tentar oficializar e ajudar na criação do conceito de autoria surgem primeiramente em Paris, a partir do século XIV, quando começa o pequeno mercado de produção de manuscritos, dando início a uma das primeiras profissões editoriais: a de copista. Havia um intermediário (patrono) que assumia a função editorial, encarregando-se das negociações entre copistas e compradores, sendo os conventos os grandes reprodutores das cópias. Na Inglaterra, já em 1710⁵, surge uma querela entre editores que vem modificar e instituir os direitos autorais, o que não só desencadeia a noção de *propriedade autoral* como objeto novo e não como cópia, no contexto burguês, como propicia, anos mais tarde, o enraizamento da valorização romântica da obra como produto da criação individual e original. O texto passa a ser pensado como forma de poder entre as partes:

De propriedade de editor passou a ser concebido primariamente como do autor [...]. A clarificação desta nova forma de propriedade e o reconhecimento do autor como proprietário foram cruciais para a expansão posterior do mercado literário,

5 Com a lei "An act for the encouragement of learning".

bem como para a economia da produção cultural em geral. A definição da propriedade literária, dentro do sistema geral da propriedade privada capitalista, tornou-se uma questão cultural e econômica. A privatização da propriedade literária foi acompanhada por transformações na ideologia da criação literária, estabelecendo-se o vínculo entre originalidade e propriedade que passaria a caracterizar a moderna noção de *copyright*. (PORTELA, 2003, p. 127)

Uma outra questão importante surge, por toda Europa, durante os séculos XVII e XVIII, com a criação das academias científicas,⁶ que promoviam, para além de concursos e debates sobre livros, e do incentivo à investigação, o desenvolvimento dos conhecimentos técnicos, trazendo mais conhecimento e informação à sociedade. Porém, mais significativamente para o mundo das Letras, é a fundação da Academia Francesa, em 1635, que começa a organizar e a difundir a ideia de autoria. Segundo Alain Viala, foi nessa época que começaram a formar-se assembleias exclusivamente para consagrar o debate sobre as Letras (VIALA, 1985, p. 45). Assim, materializou-se a primeira tentativa formal de profissionalização do *autor/escritor* enquanto figura de estatuto plausível, e vinculador de uma marca de identidade nacional. Por isso, a relação da autoria está ligada intrinsecamente à ideia de cânone literário, uma vez que procuraria refletir a marca nacional de um país.

Alain Viala revela-nos que, no Antigo Regime francês, haveria um privilégio e monopólio comercial, no qual, às livrarias e aos editores, eram atribuídos *resolução, prestígio e propriedade* de um texto:

Le doit d'affirmer "ce texte est *de moi*" donne celui d'affirmer aussi "ce texte est *à moi*" [...]. Du XVI^{me} siècle jusqu'à la Révolution, la propriété littéraire a eu pour référence clef la pratique du privilège d'édition. Son évolution, alternant progrès et replis, a été déterminée par la force respective des trois entités intervenant dans l'établissement du privilège: le pouvoir, qui l'accorde ou le refuse; l'éditeur, qui en détient

6 Nesse período já encontramos a Royal Society (1600) em Londres, a Academia de Lincei (1603) e a Academia de Cimento (1657) em Florença, a Académie des Sciences (1666) em Paris, e a Academia das Ciências (1700) em Berlim. No contexto português, temos a Academia de Generosos (fundada entre 1647 e 1667), a Academia Portuguesa (1717) e a Academia Real de História Portuguesa (1720).

l'usage; l'auteur, dont le texte justifie l'existence même du privilège. (VIALA, 1985, p. 94)

A noção de propriedade literária, no contexto francês da monarquia absoluta, trouxe debates importantes numa tentativa de recuperar a *assinatura* do autor como parte integrante da mesma. Peggy Kamuff vem corroborar Viala, falando sobre o paradigma dos textos da época de entre 1723 e 1778, validados pela editora ou mecenas, numa tentativa de reconhecimento do autor:

L'État et la corporation des libraires avaient les deux intérêts à contrôler la reproduction illégitime. L'auteur aussi, bien sûr, mais pendant presque toute l'époque qui nous intéresse ici, sa seule ressource légale passait par une identification avec les droits du privilégié, c'est-à-dire de l'éditeur ou du libraire. Les droits et les intérêts de l'auteur étaient en fait éclipsés par cette identification. Entre 1723 et 1778, le concept de "propriété littéraire" fut l'objet de débats visant à réparer cette négligence apparente. (KAMUFF, 1991, p. 83-85)

Neste sentido, a propriedade da obra é mais importante do que o autor, – a obra literária é um objeto que o editor *detém*. Acreditamos que este descaço sobre o autor dever-se-á a um dos primeiros significados do termo, que inicialmente designava *escrivão* e *copista*. É preciso recordar também, em específico, que os primeiros textos em língua portuguesa surgem sob forma de decretos, testamentos, leis, gramáticas, crônicas e adaptações da literatura oral, tendo como objetivo o registo para a posteridade sem preocupações de autoria mas, necessariamente, com valores religiosos, institucionais e artísticos. Aos editores eram conferidos plenos poderes, por isso não havia interesse em especificar detalhes sobre os autores dos textos. Foi esse o caso da primeira autora a destacar-se fora de Portugal, – mais um em que o editor era o glorificador da publicação: *Cartas Portuguesas* atribuídas a Mariana Alcoforado⁷. Para Xavier Coutinho, o grande êxito da obra deveu-se a Claude Barbin, que soube aproveitar a oportunidade explorando o gosto do público do século XVII, que preferia histórias de grandes amores, através da sensibilidade das personagens femininas, – neste

7 Essas cartas provavelmente teriam sido escritas entre 1667 e 1668 para o conde Noël de Chamilly, que esteve de passagem por Portugal durante as guerras da Restauração.

caso, e para mais, envolta num escândalo de amores entre uma freira e um militar (COUTINHO, 1980, p. 25). As cartas tornam-se romance, ao gosto do público, num monólogo interior: o texto deixa de ser epístola, e entra no campo do discurso introspectivo, envolvendo o leitor, que sente, vê e se apaixona pelas palavras mais sinceras de uma mulher que desnuda (numa época tão difícil de expressar sentimentos) a sua *alma feminina*.

Há alguns autores, como Jean-Jacques Rousseau, que colocam em dúvida a autoria de Alcoforado, acreditando que, dado o seu alto valor, esta só poderia ter sido escrita por um homem (no caso, o editor), acrescentando que uma mulher não seria capaz de escrever tal obra:

Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce. Quelques fois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, d'érudition, des talents, et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrasse l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes que portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manquent toujours, tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme; ils savent ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que les Lettres Portugaises ont été écrites pour un homme. (ROUSSEAU *apud* COUTINHO, 1980, p. 225)

Estas afirmações são, evidentemente, fundadas em antigos preconceitos sobre a capacidade intelectual e a produção de textos por mulheres. Mas, neste contexto, as afirmações de Rousseau têm fundamento, uma vez que, no século XVIII, à mulher, mesmo em países como a França, muitas vezes era vedado acesso à escolarização. A mulher não teria, pois, ferramentas intelectuais que lhe conferissem capacidade de discutir ou pensar. Concernente a estas ideias, João da Silva Correia atribui às mulheres escritoras pouca capacidade intelectual:

O estilo da mulher é, de modo geral, cortado e fácil; o vocabulário é restricto e familiar; a proposição curta e desenredada; e ao período, articulado com muita simplicidade,

– o que é mais um índice de pouco fôlego mental, ou de diminuta capacidade para o encadeamento de séries lógicas. (CORREIA, 1935, p. 94)

O autor acredita ainda que o sexo feminino prefere a poesia como forma literária, por ser o gênero literário mais rimático, musical e artístico, do que gêneros de *grande fôlego*, como a poesia épica, opinião essa fundada em princípios puramente misóginos.

Voltemos à questão das *Cartas Portuguesas* para lembrar que essa obra foi um sucesso editorial em alguns países da Europa. Recorda-nos Anna Klobucka que esta obra, em Portugal, não suscitou qualquer resposta, provavelmente por causa da censura que a Inquisição exercia no país, afirmando que, atualmente, no que diz respeito à autoria feminina:

Podemos verificar que, na perspectiva actualmente dominante no criticismo literário português, o *sexo do autor* continua a ser glosado como um factor potencial de interpretação textual, embora na grande maioria dos casos o seu papel *relevante* se manifeste sobretudo mediante prestações de sua *redundancia*. (KLOBUCKA, 1993, p. 57)

No caso específico da obra de Mariana Alcoforado, nota-se como se concede ao mecenas, o editor, os louros da publicação; primeiramente, os créditos foram concedidos a Claude Bardin e posteriormente, quando se descobriu o tradutor do texto, atribuiu-se a autoria a Gabriel Joseph de Lavergne, Visconde de Guilleragues. Só após alguns séculos é que houve novamente preocupação em averiguar a autoridade/autoria do texto d’*As Cartas Portuguesas*,⁸ e apenas porque se começou a atribuir maior importância à autoria em si, pois, como refere Roland Barthes, a autoria dá um significado de *segurança* à obra:

Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é datá-lo de um significado último, é fechar a

8 No caso das *Cartas*, tal mistério só foi possível de desvendar em 1810, quando Jean-François Boissonade publicou no *Journal de L’Empire* a verdadeira autoria dos textos, descoberta através de uma nota encontrada num exemplar da edição de 1669: "La religieuse qui a écrit ces lettres se nommait Mariane Alcoforada (sic) religieuse à Beja, entre L’Estramadure et l’Andalousie. Le cavalier à qui ces lettres furent écrites était le comte de Chamilly, dit alors le comte de Saint-Léger" (BOISSONADE *apud* KLOBUCKA, 1993, p. 52).

escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é “explicado”, o crítico venceu; não há pois nada de espontâneo no facto de, historicamente, o reino do Autor ter sido do crítico. (BARTHES, 1987, p. 52)

Ou seja, como já referido anteriormente, é insuportável à crítica o *anonimato* da autoria. Notamos que, com a evolução dos estudos literários, o trabalho da edótica, juntamente com o da reconstrução e organização de espólios e inventários, vem reconstituir muitos textos que foram *perdidos* pelos seus autores. Os investigadores acabam inscritos num corpo académico referencial: o escritor e a crítica necessitam-se, por isso Anna Klobucka revela, em *Mariana Alcoforado. Formação de um Mito Cultural*, que “parte da atracção exercida pelas cartas da freira deveu-se, claro está, à excitante incerteza que rodeia a identidade concreta da sua autora” (KLOBUCKA, 2006, p. 13). Algumas vezes, é dessa dependência, de uns poucos críticos, que vivem muitos escritores marginalizados, esquecidos pelo cânone. Por isso, evidenciamos que a concepção de autoria no passado, diferente da atual, trouxe problemas de estabelecimento de textos, tanto em autores como Bernardim Ribeiro, – de quem não se sabe ao certo detalhes de vida, nem tampouco sobre a veracidade das várias edições de sua obra, *Menina e Moça*, – como relativamente ao texto de Mariana Alcoforado, – se admitirmos que é a autora da obra, – que sofreram todos esses processos em relação à autoria, à tradução e à legitimidade dos seus textos. Tudo isso porque na Idade Média e na transição para Idade Moderna não existiam delimitações tão nítidas como hoje em dia, entre *texto*, *comentário* e *glosa*, tanto como entre *autor*, *comentador*, *copista* e *ator*. É sobre essa falta de definição que argumenta Maria Vitalina Leal de Matos:

É segundo esta mesma lógica que o copista dos textos – actividade tão importante na Idade Média – não está obrigado ao estrito respeito pelo original; mas, pelo contrário, pode interferir, introduzindo comentários ou “emendas”. Aliás, certas obras, mais dependentes da tradição oral, deverão ter sido produzidas por vários criadores, até que um deles lhes dá, através da escrita, forma acabada e definitiva. (MATOS, 2001, p. 93)

É exatamente esse um dos maiores problemas do texto de Alcoforado (cujo original, infelizmente, não foi ainda possível localizar). Se houve retroversão do português para o francês e posterior tradução numa época em que não havia delimitações básicas entre os conceitos acima referidos, a obra original deve ter sido, certamente, grandemente alterada, tendo o tradutor francês⁹, o grande responsável por adaptar as cartas à língua francesa, um grande mérito como intérprete e coadjuvante da obra: “Toda a tradução implica um choque, um conflito de horizontes causado pela diferença das duas línguas, porque cada língua implica uma visão do mundo que não coincide com a visão do mundo da outra língua” (MATOS, 2001, p. 131).

Em suma, lembra-nos Teresa Sousa de Almeida que as alternativas de interpretação da autoria e produção desta obra se centram em três possibilidades:

a) le cas d’une élaboration collective dans le cadre d’un ‘jeu de salon’ à l’instar de la mode des portraits et de celles des maximes (pratiques d’abord collectives et ludiques: un domaine où l’autorité du texte n’est pas première; éventuellement même: plusieurs ‘auteurs’ pour cet ensemble de lettres); b) le cas d’une correspondance authentique donnée sous le masque d’une fiction ‘exotique’ (quel que soit l’auteur et quoi qu’il en soit de son désir ou non de ‘publicité’: des lettres rédigées par une française, travesties pour la publication, publiées ou non sans son consentement); c) le cas d’une oeuvre d’imagination effectivement produite par une religieuse (portugaise ou non). (ALMEIDA, 2008/2009, p. 195)

Contudo, ressalta ainda a investigadora que pesquisas mais recentes nos dariam conta de que tais cartas possuem as mesmas características dos textos produzidos no famoso salão de Madame de Sablé, indicando-nos mais uma possibilidade de sua proveniência ou reescrita:

[...] doivent être sérieusement considérées et elles le seront toujours si de nouveaux documents ne sont pas découverts.

9 Considerando que foi mesmo Mariana Alcoforado a autora do texto, já que muitos críticos, quer em França, quer em Portugal, preferem considerar o anonimato do texto.

Sans prétendre résoudre ce problème, nous aimerions souligner quelques aspects qui nous semblent importants en nous concentrant en premier sur le texte des lettres et après sur les caractéristiques du salon de Madame de Sablé. (ALMEIDA, 2008/2009, p. 195)

O caso de Mariana Alcoforado suscita debates e desconfortos críticos, principalmente depois do século XIX, quando a autoria lhe foi atribuída, tendo sido reconhecida fora de Portugal como *autora*, – título que não foi requerido por ela mesma, – tornando-se a freira portuguesa, anterior ao século XVIII, mais citada nos dicionários e histórias literárias portuguesas.¹⁰

A carga afetiva e emocional do texto de Alcoforado despertou a curiosidade do público revitalizando, nos portugueses, uma identidade cultural. Na medida em que o sentimento majoritariamente ali contido demonstra um caso especificamente português, – associado à saudade, – reafirma, desse modo, a identidade cultural deste povo, valorizando em Portugal aquilo que era comentado no estrangeiro como sendo atributo próprio dos portugueses:

Foi graças aos esforços de gerações de alcoforadistas portugueses que ela foi ganhando substância, obteve uma identidade pessoal e uma genealogia, familiar e nacional, que a configurou não só como figura mítica do corpo inteiro, mas também como epítome nacionalmente representativo da feminilidade e, aos olhos dos Portugueses, da identidade nacional em geral. (KLOBUCKA, 2006, p. 19)

10 A freira de Beja é citada na *História da Literatura Portuguesa* (2002) de Óscar Lopes e António José Saraiva; *História da Literatura Portuguesa* (1985) de Teófilo Braga; *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1990), sob a direção de Jacinto do Prado Coelho; *Dicionário Universal de Autores* (1966), sob a direção de Valentino Bonpiane; *Dicionário de Biografias* (2000), coordenado por Manuela Monteiro; *Dicionário das mulheres célebres* (1981), de Américo Lopes de Oliveira; e no *Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro* (1980), sob a direção de José Lello e Edgar Lello.

Outro fator a destacar nas *Cartas Portuguesas* é o seu teor autobiográfico, que seria, pela própria imposição da sociedade patriarcal, uma experiência feminina por excelência¹¹:

As mulheres costumam preferir a escrita autobiográfica porque, historicamente confinadas ao universo do lar, ao interior da casa, elas teriam encontrado nesse tipo de escrita o veículo ideal para a expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias. (BRANCO, 1991, p. 30)

Óscar Lopes e António José Saraiva dão pistas para entendermos o motivo da legitimação destas cartas amorosas como parte da literatura portuguesa, quando referem o papel das obras literárias em geral:

Na verdade, não pode negar-se a permanência de valores literários, que chegam a desafiar as inevitáveis infidelidades da sua tradução e interpretação, resultantes de, por exemplo, terem sido originalmente realizados em línguas e instituições já mortas há muito. Mas tais infidelidades e, com elas, os problemas de interpretação e valorização surgem logo depois que uma obra se publica. A própria estrutura da obra nunca reduz todas as instituições do autor a uma perfeita coerência; é bem sabido que os grandes livros têm uma complicada história, de antes, durante e depois de sua redação. (SARAIVA & LOPES, 2001, p. 9)

Contudo, averiguamos que, nos dias atuais, o autor é uma propriedade/entidade intelectual e/ou artística, juridicamente constituída e legalmente composta de direitos e deveres contratuais, incluindo herdeiros e fatores eminentemente econômicos. A autoria é, contemporaneamente falando, uma forma de estatuto social, intelectual e acadêmico, validado também pela cultura letrada universitária. Entramos num período, não apenas

11 A epístola seria a melhor forma de escrever, dentro de uma cultura de escrita feminina, os desejos mais íntimos das mulheres: "L'hostilité de la société à l'égard de la femme qui écrit prend toutes sortes de formes, depuis le simple ridicule, jusqu'à la destruction pure et simple, le refus de la transmission du texte [...]. La tentation de détruire l'oeuvre de la femme sera encore beaucoup plus grande dans la mesure où on la suppose plus autobiographique et chargée de l'expression d'un désir" (DIDIER, 1981, p. 14).

da devida atenção ao autor, mas da capitalização da função de autor, dos direitos autorais que geram rendas.

A modernidade e implicações jurídicas trazem mais problemáticas e alargam o conceito de autor a múltiplas esferas, nas quais a propriedade e a criação não são simétricas. Pode prevalecer ainda o estatuto de posse sobre a obra, como acontecia na Idade Média, quando o editor detinha plenos poderes sobre a obra, inclusive alterando-a. Parece que esse princípio se encontra em revalidação, embora, falando em termos legais, seja o autor aquele a quem é atribuída a tutela dos direitos precisamente de autor:

O autor criador intelectual pode não ser o detentor da tutela dos direitos de autor, e aquele ou aqueles que são os titulares dessa tutela são “autores” que não estão directamente envolvidos no processo de criação da obra. A lei prevê a atribuição originária de direitos pessoais e patrimoniais a essas entidades cuja relação à obra é apenas o pagamento, o custear, o financiar de materiais, o que não me parece que justifique que detenham direitos pessoais ou morais constituídos originalmente para a defesa do autor criador intelectual. Daqui subjaz a afirmação de que “autor” não é o criador intelectual mas sim “o proprietário da obra”, no sentido em que é titular dos direitos cingidos com a criação. (ABREU, 2005, p. 64)

Por isso, Alain Viala afirma que existem algumas estratégias que poderiam tornar próspera a carreira do escritor, se este observasse tais fatores: “Les gains de finances (gratifications, droits d’auteur), de prestige (académies, mécénat) et d’auteur et relations (presse, salons) constituaient des possibles dont l’acquisition fonde les premières stratégies d’écrivains” (VIALA, 1985, p. 183-184).

Em suma, o autor é construído através de um desejo individual, que necessita (para sobreviver enquanto escritor canônico) de uma projeção crítica, de leitores assíduos e de difusão editorial. Tudo isso, é claro, aliado à capacidade de produzir uma obra que interesse ao grande público e à Academia, refletindo os valores de um povo. Aqueles(as) que conseguirem atingir esses parâmetros podem tornar-se autores plenamente canônicos. Concordamos com Vanda Anástacio quando refere que “um autor é todo aquele que numa determinada sociedade é considerado como tal, num dado momento, independentemente de sua relação com a imprensa e com o mercado livreiro, ou da dimensão numérica do seu público leitor”

(ANASTÁCIO, 2011, p. 217). Por acreditarmos que as mulheres pouco participavam desta dinâmica, muitas mulheres passaram despercebidas como *autoras* na sua época, e só muito tempo depois, com a advento do feminismo, é que foram sendo (são ainda) resgatadas. Contudo, Mariana Alcoforado – se ela mesma existiu enquanto autora, já que se sabe que existiu efetivamente uma Maria Ana (Mariana) Alcoforado no Convento da Conceição em Beja, – conseguiu transformar-se, em meio a tantas querelas, numa “autora”, seja pelo resgate (reinventado ou não) dum nacionalismo português, seja pela tradução francesa, que revela ser essa obra a tradução de cartas de amor de uma freira portuguesa. Esta obra traz importantes debates sobre a autoria, numa perspectiva de valorização através dos estudos de gênero, e mais, precisamente, para os estudos de tradução. Seja Mariana Alcoforado autora ou não destas cartas, o seu mérito de autoria deve ser compartilhado com o tradutor francês que certamente faz parte do texto como coautor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Ana Isabel. *Apanha-me se puderes: desconstrução e reconstrução de autores-criptas: how to catch a dead author running*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

ALMEIDA, Teresa Sousa de. Lecture et réécriture: la traduction des Lettres Portugaises par Maria Graça Freire. *Quadrant. Hommage a monsieur le professeur Francis Utéza*, Paris, n. 25-26, p. 193-202, 2008-2009.

ANASTÁCIO, Vanda. O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822. *Matraga. Estudos linguísticos e literários*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, p. 215-224, 2011.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa. Os seiscentistas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. v. 3.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido (Histórias, concepções, teorias)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega, 1997.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística, literária*. 3.^a ed. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, 1978.

CONDE, Antónia Fialho. *Cister a sul do Tejo. O Mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

CORREIA, João da Silva. *A linguagem da mulher*. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, 1935.

COUTINHO, B. Xavier. Um escritor a menos na Literatura Portuguesa: Soror Mariana Alcoforado. In: _____. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Tomo XXI*. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, 1980.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Press Universitaire de France, 1981.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Pref. José Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1995.

KAMUFF, Peggy. *Signatures ou L'institution de l'auteur*. Trad. Claudette Sartillot. Paris: Editions Galilte, 1991.

KLOBUCKA, Anna. De autores e autoras. *Discursos (discursos femininos): Estudo da Língua e Cultura Portuguesa*, Lisboa, n. 5, p. 49-65, 1993.

_____. *Mariana Alcoforado. Formação de um Mito Cultural*. Trad. Manuela da Rocha. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

PEASE, Donald E. Author. In: LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1990. p. 105-117.

MAFRA, Johnny José Maria. *A mulher escritora na literatura greco-latina e outros estudos*. Belo Horizonte: Dimensão, 1989.

MATOS, Maria Vitalina. *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Verbo, 2001.

PORTELA, Manuel. *O comércio da Literatura. Modelos e representações*. Lisboa: Antígona, 2003.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SILVA, Nilce da. O autor mascarado e seus narizes falsos: algumas notas acerca da produção dos memoriais académicos. In: TFOUNI, Leda. *Múltiplas faces da autoria*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008. p. 199-216.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minut, 1985.

Data de recebimento: 15 mar. 2014.

Data de aprovação: 30 maio 2014.